

Актуальность темы состоит в том, что основой футуристической композиции в рисунке, является нестандартное мышление, поиск конструирования формы с широкой и избирательной перспективой на будущее. В архитектурно-художественном образовании тема «Фантазийный рисунок», которая очень тесно соприкасается с рассмотренным нами стилем футуризма, дается студентам 2–3 курсов как итоговая работа по дисциплине «Рисунок», итог накопления определенного опыта и знаний в системе обучения рисунка. Подвергая конструктивному анализу простейшие геометрические тела, прорисовывая невидимые грани, ребра, оси симметрии, изображая предметы в разных ракурсах, изучая врезание объемов – все это дает широкий спектр формирования пространственного представления, творческого воображения и фантазийного мышления. Учитывая, что композиционная организация изображения – эмоциональный, во многом интуитивный процесс, мы должны понимать особенность человеческого сознания при создании образов и объектов. Поэтому геометрическое тело как предмет абстрактный и конкретный одновременно, несет в себе заряд большой и формирующей силы.

Список литературы

1. Бобринская Е. Футуризм. М. : Галарт, 2000. 187 с.
2. Вагнер О. Современная архитектура // Зарубежная архитектура. Конец 19 – 20 в. М. : Искусство, 1972.
3. Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура. М. : Архитектура-С, 2004.
4. Бергсон А. Творческая эволюция. М. : Камон-Пресс, 1998.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СКУЛЬПТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Е. А. Смурыгина, А. В. Костырева, М. В. Храмова
Астраханский государственный архитектурно-строительный
университет, г. Астрахань (Россия)

Все виды изобразительного искусства имеют дело с природной формой. Как правило, под словом «форма» (от лат. forma) понимают внешний вид предмета. Создавая образ животного или человека, художник стремится к наиболее точной передаче признаков объекта, при этом используются самые разнообразные методы: геометрический, орнаментальный, стилизованный, формальный и символический. Подтверждение каждого из них можно встретить в первобытном, христианском и декоративном искусстве. Встречаются настолько оригинальные вещи, что порой невозможно отыскать визуальный аналог, который бы соответствовал этому изображению. Внешняя форма предмета здесь передается совместно с внутренней: индейцы, этруски, эскимосы и т. д. Изображение маленькой рыбы внутри большой;

три лица божества передаются единым объемом, так что середина центрального совпадает с краями боковых...

В наши дни наиболее известным и общепринятым является реалистический метод. Доведенный греческими и итальянскими мастерами до совершенства, он предполагает постоянное изучение природы («ни дня без рисунка»). Поскольку начальное восприятие формы ограничивается силуэтом, рассмотрим, как визуальные границы предмета влияют на восприятие. Любой объект имеет длину, ширину и высоту, образуя различные криволинейные и прямолинейные поверхности. Вырисовывается непростая картина: глаз человека должен сначала отметить, затем скомпоновать в пространстве множество точек, образующих трехмерную форму. Художнику, как зрителю, видны только внешние границы объекта, и останавливаясь на одном месте, он не может скорректировать ошибки восприятия, для этого нужен круговой обход. Следовательно, скульптура, в соединении зрительного впечатления и двигательного процесса, будет обретать свою художественную выразительность [1, с. 15].

Человеческому глазу свойственно двухмерное восприятие формы как более легкое и понятное. Единственное, что будет невозможным – это оценить истинную глубину пространства. Здесь надо уточнить, что двухмерное не значит плоское, просто две величины превосходят третью. Хорошим примером в этом отношении может служить фигура египетского сфинкса. Он имеет плоскостную структуру, хотя относится к типу отдельно стоящей статуи. Силуэт его строго вписан в объем параллелепипеда так, что глядя в лицо сфинкса, мы не можем представить себе его профиль.

На пути познания формы и приближения ее к трехмерному восприятию лежит долгий процесс эволюции. Неспособность зрителя представить всю статую целиком сделала возможным появление парадоксальных изображений, таких как пятиногий бык, найденный среди руин Персеполя. Это угловое рельефное изображение, где в анфасном положении видим стоящую фигуру, а в боковом – идущего.

Безусловно, на объемную форму большое влияние оказывает ее расположение. Везде, в силу присущих ей особенностей, скульптурная композиция доминирует над окружением. Она может гармонизировать, подчинять или даже вступать в конфликт.

В ограниченном пространстве, связанном с изменением глубинной координаты, происходит появление рельефных и полурельефных изображений. Их разновидность зависит от высоты объема: сквозной рельеф, горельеф и барельеф, а взаимодействие с окружающим пространством иногда сводится к нескольким точкам, как в живописи или графике (рельефы Д. Манцу – полные тончайшей нюансной моделировки, лучше всего приближают нас к пониманию условности такого изображения).

В неограниченном пространстве, художник может свободно развивать структуру композиции. Иногда ограничение в пространстве дает куда

большой эмоциональный эффект. Например, статуя Э. Барлаха «Парящая» подвешена на цепях к потолку собора. Фигура парящего ангела параллельна плоскости пола [3, с. 23]. Этот композиционный ход заимствован у художников XIV–XV веков, которые пользовались похожими конструкциями для украшения центрального нефа. Получается, чем выше подвешена скульптура, тем дальше распространяется ее влияние на окружающее пространство.

Выразительный объем наполняет изображение жизнью, но его восприятие находится в прямой зависимости от заданных условий - удаление, приближение и, безусловно, освещение. Любые изменения отражаются на форме, например, более динамичная зрительная позиция усиливает вращательные сдвиги, заложенные в скульптуре. Визуально художественная форма полна противоположных характеристик. Объемные поверхности чередуются с плоскими, а выпуклые с вогнутыми. Усиление одних неизбежно повлечет за собой ослабление других. Вогнутые поверхности долго играли незначительную, подчиненную роль, и только начиная с 1910 года, благодаря новаторским поискам Александра Архипенко и Генри Мура, стали использоваться наряду с традиционными средствами выразительности. В результате этого нововведения скульптурная композиция получила дополнительные возможности взаимодействия с окружающей средой и зрителем. Вместо того, чтобы, подобно выступающим частям, отталкивать пространство, вогнутые притягивают его. Среда не пассивно отступает под натиском формы, а напротив, активно вторгается в нее.

Часто творческий потенциал понимается как изобретательство новой формы и темы (кубизм, дадаизм, сюрреализм). Это в корне не верно. Художественное воображение пробуждает не примитивное желание «предложить что-нибудь новенькое», нет, оно исходит из потребности творческой мысли заново утвердить истину. Форма должна поддерживать мысль и доносить с наибольшей убедительностью до зрителя. В единстве пластического мотива и содержания – ключ к созданию художественного образа. Некоторые композиционные находки в истории скульптурного искусства настолько безупречны, что продолжают жить, как неизгладимый вклад в визуальное понимание мира человеком.

Список литературы

1. Евстратова Е. Скульптура. М. : СЛОВО/SLOVO, 2001.
2. Мондриан П. Пластическое искусство и чистое пластическое искусство (фигуративное и нефигуративное искусство). СПб. : Алетей, 2000.
3. Шмидт И. Беседы о скульптуре. М. : Искусство, 1963.
4. Елатомцева И. Станковая скульптура. Минск : Высшая школа, 1975.
5. Буткевич О. Красота: Природа и сущность формы. Л., 1983.